

## Sobre historia y teoría de la crítica II

 n° 11  
 nov.2014  
 semestral

Secciones y artículos [1. Pasados y presentes de las críticas de los años sesenta]

# Figuraciones de la escena moderna. Artes, espectáculo y periodismo cultural en los años sesenta

María Fernanda Pinta

 abstract  
 texto integral  
 notas al pie  
 autor  
 bibliografía  
 comentarios

### Abstract

La expansión de los medios de comunicación a partir de la segunda mitad del siglo pasado y su impacto en la reproducción de la información, la experiencia y la opinión pública, la memoria social, los consumos culturales y el gusto estético, resultan un tema de actualidad. *Primera Plana* ocupa un lugar destacado en la historia de los medios gráficos argentinos. Su sección de artes y espectáculos dedica una importante cantidad de artículos a las tendencias artísticas más renovadoras de la escena nacional e internacional, como también a sus antecedentes, circuitos e intertextos. El Instituto Torcuato Di Tella, espacio de la avanzada artística, se recorta con nitidez y el discurso periodístico traza los mapas, las genealogías y las figuraciones del mundo (moderno) del arte.

### Palabras clave

Primera Plana, Di Tella, modernización, periodismo cultural, años 60

### Abstract en inglés

The expansion of mass media since middle 20's century and its impact in the reproduction of information, experience and public opinion, social memory, cultural's consumption and aesthetic taste, turn out to be a current topic. *Primera Plana* occupies a relevant place in argentine media history. It's arts and spectacles section dedicates an important number of articles to the most reinnovating artistic trends of the national and international scene, and also to their precedents, circuits and intertexts. The Institute Torcuato Di Tella, space of the avant garde, stands out and the journalistic discourse draw the maps, genealogies and figures of the (modern) world of art.

## Palabras clave

Primera Plana, Di Tella, modernization, cultural journalism, the 60's



## Texto integral

### Introducción

1 La expansión de los medios de comunicación a partir de la segunda mitad del siglo pasado y su impacto en la producción y difusión del conocimiento, la conformación de la experiencia, el imaginario, la identidad y la memoria social los colocan en el centro del pensamiento contemporáneo acerca de los discursos sociales y sus procesos de significación. Las reflexiones se orientan, principalmente, a sus efectos culturales y políticos en la opinión pública, los hábitos de consumo, formación del gusto estético, etc.

2 *Primera Plana*<sup>[1]</sup> ocupa un lugar destacado de los estudios mediáticos argentinos. Considerado un emergente del proceso de *modernización* de los años '60, representa un nuevo discurso periodístico no sólo por su lenguaje, sino también por sus temas y perspectivas de análisis. Con lenguaje y contenidos estrechamente vinculados a su contexto, se caracteriza como un proceso de renovación de las instituciones culturales del país, acompañado por un proyecto político *desarrollista* en sintonía con el crecimiento del capitalismo industrial a nivel mundial. En lo que respecta a los medios masivos de comunicación, crece la oferta editorial y también la audiovisual con la aparición de la TV. Se amplía, asimismo, el consumo, incluyendo segmentos de la clase media, jóvenes profesionales y universitarios, intelectuales, hasta ejecutivos de empresas multinacionales. Esta expansión del campo cultural –a nivel nacional e internacional– redundó, finalmente, en una ampliación del fenómeno del espectáculo (entretenimiento, deporte, publicidad, moda, etc.), generando expectativas y pautas de consumo como también posicionamientos –*apocalípticos* o *integrados*– por parte de artistas y críticos.

3 La sección de artes y espectáculos del semanario dedica una importante cantidad de artículos especiales a las tendencias artísticas más renovadoras de la escena nacional e internacional. Con un lenguaje entretenido (se utilizan a menudo un estilo narrativo más próximo a la ficción literaria que a la crónica periodística, juegos de palabras, ironía, comentarios punzantes), el semanario se dirige a un lector no especializado aunque culto (son frecuentes las citas intertextuales que hacen referencia a una amplia y actualizada enciclopedia cultural), e interesado por estar al tanto de las últimas tendencias artísticas.

4 ¿Mediante qué tipo de operaciones este periodismo cultural *lee* y *hace legible* los fenómenos que analiza? ¿Cómo construye un discurso coherente, un argumento convincente, un juicio pertinente?

5 En el presente trabajo propongo una aproximación a los artículos que, más que apuntar a la crítica de un objeto en particular, ofrecen una lectura amplia de fenómenos y/o temáticas de actualidad recorriendo un corpus extenso, trazando intertextos y legados, proponiendo balances y, finalmente, extendiendo los problemas de arte más allá del juicio de valor de obras particulares hacia los circuitos y genealogías del arte, la promoción y las políticas culturales privadas y gubernamentales. Mediante el trazado de este mapa, la sección va más allá de la crítica –que de todos modos ejerce– en la labor de un periodismo cultural que proporciona un contexto y una perspectiva desde donde leer los objetos artísticos singulares.

6 Un antecedente de esta aproximación es el análisis de Oscar Masotta ([1967-1969] 2004) sobre la interrelación de los distintos agentes del campo artístico de la época y su peso en el trabajo periodístico. Él observa en primer lugar, la necesidad, por parte de los productores de arte, de hallar fórmulas nuevas frente a la expansión de los medios masivos (televisión, radio, prensa gráfica, publicidad) en la vida social. En segundo lugar, la emergencia de una institución cultural como el Di Tella, que contrasta con un medio artístico pequeño, mayoritariamente tradicional y termina por ejercer cierta presión y animosidad sobre el mismo. Tercero, la ampliación de una audiencia masificada, interesada y ansiosa ante las producciones vanguardistas (fenómeno positivo, entiende el autor, en la medida que indica cierto acercamiento de los consumos culturales de elite y de masas). Cuarto, la falta de una crítica competente que acompañe a esta producción artística (sobre todo en artes visuales) y contribuya a su comprensión (ya que los pocos críticos capaces de hacerlo, entre ellos Romero Brest, o bien escriben para catálogos o bien para publicaciones que no se editan en español). Finalmente, una crítica periodística (incluida *Primera Plana*) mal informada y ambivalente que acaba por asociar a fenómenos como el *happening* con un tono sensacionalista, "picante", de sexo y fiesta (338-345). Los numerosos testimonios recogidos por John King ([1985] 2007) en su trabajo sobre el instituto afirman esta injerencia negativa de los medios de comunicación en la construcción de la imagen pública del Di Tella. Como podrá verse, si bien no desestimo el análisis de Masotta, el recorrido que propongo por el semanario muestra un discurso periodístico bastante informado y medido en sus apreciaciones; más aún, con un programa de lectura de la escena artística de los 60 que no sólo es ambicioso y pormenorizado, sino que no ha perdido vigencia.

7 Una última observación, los géneros y temáticas de los que se ocupa la sección son diversos: música clásica, ópera, *best sellers*, cine, teatro, danza, *happening*, televisión, arte pop, arte experimental, cultura *hippie* y rock; muchas veces en diálogo con la moda, el diseño y la publicidad. Aquí me ocuparé de cierta zona, la de los fenómenos emergentes, como el *happening* y, a partir de allí, su diálogo con las artes visuales, el teatro y un imaginario urbano y cosmopolita típicamente moderno. El Instituto Torcuato Di Tella –ITDT– [2], ubicado en el epicentro del escenario cultural que fue la calle Florida y con un programa de la renovación del arte argentino pronto se recorta con nitidez.

### Estética del nuevo espacio urbano: happening!

8 Nuestro itinerario se inicia en 1963 con la inauguración, por parte del Di Tella, de su edificio de la calle Florida y su crónica por parte de *Primera Plana*: [3]

Florida 940. Alguna vez fue una casa de decoración, alguna vez fue un salón de venta de automóviles y motonetas. Pocos recuerdan que, cuatro décadas atrás, la Wagneriana instaló allí un teatro. Tampoco se advierte, al pasar frente al edificio, que se trata de uno de los locales más vastos de Buenos Aires, ocupando una superficie de 3.500 metros cuadrados. Desde febrero de este año, el Instituto Torcuato Di Tella realiza allí trabajos de refacción para instalar su sede central y varias de sus dependencias. Ayer – increíble record de rapidez en una ciudad donde las obras, públicas y privadas, suelen demorar años–, el Instituto abrió las puertas de su local, coincidiendo con la inauguración del premio nacional e internacional de pintura que lleva su nombre. [...] Desde ayer, en Florida 940, el mundo moderno está al alcance de todos. Basta atravesar estos umbrales para comprender que, con los mismos títulos que la política y la economía, las artes visuales forman parte de la vida del hombre, la integran y la explican. (32-33)

9 Basta atravesar los umbrales del edificio para encontrarse con el mundo moderno, donde la decisión y eficacia de un proyecto cultural viene a demostrar que el arte, al igual que la economía y la política, tiene efectos concretos en la vida social –en tanto forma parte de ella y le da sentido–. La aproximación, con un minucioso recorrido espacial, incluye detalles arquitectónicos y decorativos:

La primera impresión que espera al visitante es la de vastedad. Grandes espacios, superficies descubiertas, enormes muros. Todo modulado según una concepción espacial que, lejos de disminuir al público por su grandiosidad, lo incorpora a la estructura, lo invita a seguir adelante en la exploración de este inmenso dominio. [...] Atravesando laberínticos pasillos y retorcidas escaleras –restos, también, de un pasado escénico que se resiste a desaparecer– se accede a las oficinas del Instituto, que hacen *pendant* con la cafetería, al otro lado. Ambas dependencias son como jaulas de vidrio suspendidas sobre la primera sala del Museo [...]. En

el centro de ésta, el pozo de aire del edificio ha sido rodeado de cristales para exhibir un verdadero jardín que introducirá, insólitamente, un trozo de naturaleza entre el cemento, los mármoles y el hierro.  
 [...] Los muebles y accesorios fueron cuidadosamente seleccionados por los arquitectos entre diseños que se encuentran a la venta en cualquier casa de decoración moderna, pero partiendo del principio de que nada en el Instituto, ni un tintero, puede estar fuera de la línea de la más rigurosa contemporaneidad.  
 [...] La noción fundamental que informa al edificio entero es la de constituir un centro irradiante de cultura que no solamente sea accesible a todo el público sino que, asimismo, introduzca a este público dentro de estructuras propias del mundo contemporáneo, tal como la técnica y el arte lo proponen. (32-33)

10 A diferencia de la chatarra reciclada (también industrial y moderna) con la que Berni realiza, para la misma época, la serie de *collage* de Juanito Laguna haciendo referencia a la realidad social de las villas miserias que se extienden en el cordón de la ciudad,[4] la modernidad del Di Tella apela a un habitar confortable, un estilo sofisticado y un imaginario contemporáneo. El énfasis puesto en el carácter democratizador de un proyecto, "al alcance de todos", intentaría despejar dudas, a su vez, respecto a cierto elitismo asociado a este imaginario.

11 El entorno en que se emplaza el proyecto juega también un lugar central en la conformación de una topografía moderna. La *manzana loca*,[5] con la calle Florida como eje central, con sus bares, librerías, galerías de arte, editoriales, la Universidad de Buenos Aires. Escenario de la cultura *hippie* y de una activa vida intelectual, el barrio recibe también la mirada crítica de los sectores más tradicionales. Numerosos testimonios sobre la época señalan la vigilancia y el hostigamiento de las autoridades policiales después del golpe militar de 1966. Entre otros, Marilú Marini comenta que el barrio era tanto un *ghetto* como un refugio (en King [1985] 2007: 389); por un lado, ámbito de una minoría, separada del resto de la sociedad y, por otro, un espacio donde ciertas prácticas estéticas (moda, arte, eventos culturales) encontraban protección y acogida.

12 En el caso del teatro, el semanario recibe con entusiasmo la apertura de nuevos espacios en esta zona de la ciudad, incluida la inminente inauguración de la sala teatral del Di Tella:[6]

Hasta hace poco, decir que Buenos Aires era una ciudad amenazada de quedarse sin teatros parecía un lugar común: las demoliciones, los proyectos de construir que no pasaban de la mesa de café, la paulatina quiebra del movimiento independiente que, quince años atrás, había inundado la ciudad de ambiguos rincones promovidos a sala de espectáculos, daban asidero a las agorerías.  
 Lentamente, casi como un animal subterráneo de contornos imprecisos, este año recomenzó la fiebre (PRIMERA PLANA Nº 108). Ahora en el furor que precede a las temporadas, en pleno verano, la calle Florida amaga un imprevisible cambio en su fachada cultural: de tradicional *calle de las galerías*, puede pasar a ser también calle de los teatros.  
 [...] Roberto Villanueva (35 años, soltero, director del Centro de Artes de Expresión Audiovisual,[7] del Instituto Di Tella) no se muestra parco para comentar los detalles de la cuarta sala que contribuirá a crear "el milagro de la calle Florida". (38)

13 El artículo se inclina nuevamente por brindar detalles acerca de la modernidad de la sala de teatro con un despliegue tecnológico (proyectores, pantalla de cinemascopio) y un escenario (largo y de poca profundidad, parecido a un set de televisión) poco habituales en Buenos Aires. Se trata, sin embargo, de la crónica de un proyecto que aún no está terminado, y ése parecería ser justamente su valor: no tanto los resultados –que estarán por verse–, sino la sola existencia del proyecto en medio de la expansión de la oferta cultural de la calle Florida.

14 Esta estrecha relación entre modernización, urbanismo y emergencia de un polo cultural tiene sus antecedentes en el semanario. En su primer número, un año antes de la inauguración del Di Tella, *Primera Plana* ofrece una *lectura* acerca de prácticas urbanas/estéticas a nivel internacional[8] que bien pueden orientar (tanto por sus analogías como por sus diferencias) respecto del fenómeno porteño:

Greenwich Village acaba de inventar una nueva forma de arte: el Happening (Evento). Pero ante todo ¿Qué es Greenwich Village? En la ciudad más grande del mundo –la más mercantil, la más prosaica– hay un barrio bohemio, un refugio del inconformismo, como Saint Germain-des-Pres en París o Vía Margota en Roma. (31)

15 El *happening* adquiere sentido no sólo en términos artísticos, sino por su dimensión socio-cultural y su inserción en la ciudad moderna por excelencia: Nueva York. Dentro de ella, sin embargo, presenta contornos bien delineados en el Greenwich Village, espacio donde la ciudad capitalista se permite "la aventura, la libertad, el ocio fecundo" (31). Citando a un especialista se diagnostica: "La bohemia es indispensable; sin ella, no estaría asegurada la salud espiritual de la ciudad moderna" (31). Así, la bohemia aporta salud espiritual pero también autocrítica:

La juventud del "village", frustrada en sus aficiones histriónicas, representa en las veredas una especie de pantomima. Al principio eran simples humoradas de gente ociosa, pero luego adquirieron una elevada categoría artística. Un crítico definió este género como "una combinación de teatro expresionista y charada surrealista". Se trata de breves anécdotas sin palabras, que reflejan un humor sombrío y una punzante crítica social. (32)

16 Así como Nueva York tiene su *coto* bohemio[9] también lo tienen, según el semanario, otras grandes ciudades del mundo como París y Roma. Sin embargo, el valor de éstas no estaría tanto en su actualidad como en su significación cultural, histórica y geopolítica, antecesoras de la ciudad norteamericana contemporánea. Buenos Aires y la vida cultural de la calle Florida se suman, de este modo a un fenómeno internacional, inclusive con su propia versión *lunfarda*[10] del *pop* y del *happening*.

17 El artículo de tapa que en agosto de 1966 el semanario le dedica al *pop*[11] porteño (la mayoría de ellos vinculados al Di Tella) incluye caracterizaciones del público, de los artistas (en el caso de estos últimos, en una extensa y exclusiva encuesta sociológica), antecedentes, analogías y diferencias con su par norteamericano. Entre estos aspectos:

En la noche del jueves último, una multitud fragorosa se impacientaba ante las puertas del Instituto Di Tella, en la calle Florida. Unos tenían localidades reservadas y otros no: pero finalmente todos se apeñuscaron en la atildada sala y se dispusieron, con una ansiedad que tenía algo de anticipado éxtasis casi religioso, a presenciar el estreno de *Drácula*. Por si no bastara con los nombres de sus autores –Alfredo Rodríguez Arias, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Susana Salgado y Juan Stoppani–, la lectura de una previa circular explicativa ("creado a partir del clima propuesto por las fotos de avisos publicitarios" y con "una composición que sigue la estructura de las historietas") servía para ubicar nítidamente a *Drácula* como espectáculo *pop*. (70) [12]

18 También se propone sistematizar algunas definiciones:

¿Qué es *pop*, esa savia distinta que desde por lo menos dos años viene empapando todos los niveles de la vida en occidente, desde Nueva York hasta Buenos Aires, desde París hasta Río de Janeiro?  
[...] El semanario *Newsweek* intentó resumirlo así hace algunos meses: "*Pop* es cualquier cosa imaginativa, carente de seriedad, rebelde, nueva o nostálgica; cualquier cosa básicamente divertida". No es todo, sin embargo. Porque desde su trono de (hasta ahora) suprema sacerdotisa de esta corriente en la Argentina, Marta Minujín (25 años, casada con el licenciado en Ciencias Económicas Juan Carlos Bebe Gómez, y madre de Facundo, 18 meses) se encrespa y declara, desdeñosamente: "[...] Aquí todo es una gran deformación hecha por las revistas y por los medios de difusión y por la gente que es *snob* y no sabe. Todo se llama *pop* aquí; mejor dicho, el año pasado era el *pop* y ahora es el *happening*". Es terrible: me rasco la nariz, me siento en una silla, hago una fiesta en la *boîte* Whisky a Gogo –alusión a un show presentado en ese lugar por Delia Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez–, y es *happening*. Es un snobismo repugnante, la distorsión de las ideas, la vulgarización ¡hasta las *nenas bien* hacen fiestas-*happening*! (70)

19 Se traza, igualmente, una genealogía y se evoca un precursor argentino:[13]

Pero años antes [...] Buenos Aires conocía, asombrado, a un precursor del *pop*, anterior a la acuñación del término por el curador del Museo Guggenheim de Nueva York, Lawrence Alloway.  
Un precursor no sólo en lo plástico, sino en la actitud vital. Porque Alberto Greco, que a los 35 años murió en 1965 en Barcelona, fue el último de los bohemios porteños, desaforado y romántico a su modo, y el primero que logró –a partir de la década del 50– que esa bohemia se codease con la moda y la *high life*, proponiendo de paso el *happening* como medio de expresión. (71) [14]

20 Se reseñan objetivos y actitudes de los artistas *pop* en clara oposición con las formas artísticas del pasado:

[...] en la mayoría de los que trabajan en Buenos Aires, el propósito más intencional y evidente es uno solo: divertir.  
De aquí puede deducirse con facilidad el engaño en que incurren quienes suponen a los *pops* nacionales empeñados en derribar o destruir algo. A lo sumo, aspiran a que el espectador entable con las cosas una nueva relación: pero no son rebeldes, como lo fueron los dadaístas. (74)

21 Se comparan las diferentes condiciones materiales de producción (industrialización, comunicación masiva) del *pop* en Estados Unidos con el *atraso* argentino:

[Minujín:] "el único origen del pop es la industrialización masiva, la masificación, la invasión incontenible de las cosas, que sólo se da en USA".  
[...] En un país con un folklore urbano y suburbano, y campesino, tan encarnizadamente vigente aún como la Argentina, esta cristalización está todavía a considerable distancia, y por eso los *pops* locales se complacen en un barroquismo espectacular. (74)

22 Finalmente, se señala (con cierta sorna) las dificultades de la crítica local tradicional en leer el fenómeno, aunque los artistas tampoco reconocen el pensamiento de sus defensores. La pregunta que cierra el artículo, paradójicamente, parecería desestimar cualquier intento de explicación:

La crítica tradicional, entre tanto, araña el aire en procura de alguna saliente reconocible, antes de precipitarse en el vacío.  
[...] los *pops* no reconocen la comprensión de ninguno, ni siquiera la de sus paladines, Jorge Romero Brest y Oscar Masotta. ¿Acaso importa, en último lugar, comprender al *pop*? La tímida Susana Salgado proporciona la respuesta justa: "No hacemos teoría, simplemente vivimos en un cuento de hadas". Hasta el día en que haga ¡*pop*! y se apague. (75)

23 Varios tópicos se instalan con este último juego de palabras: en primer lugar, la idea de una práctica efímera, propia de los *happenings*, muchos de los cuales se llevan a cabo por una única vez; en segundo lugar, la lógica de la moda y la sociedad de consumo contemporánea en la que el arte, como otros productos culturales, se suceden velozmente. En tercer lugar, se agrega la idea de que el *pop* local es una especie de arte de *segunda mano*, en tanto se encuentra muy lejos de alcanzar los estándares de Estados Unidos. Cuarto, la condición vital de esta nueva forma de arte (señalado desde el título, sin embargo, como una interrogación), que no necesitaría de la comprensión sino de la experiencia, tal vez en la línea propuesta por Susan Sontag ([1966] 2008) bajo la sentencia *contra la interpretación*.

24 Finalmente, a diferencia del happening norteamericano, pero también de los postulados de las primeras vanguardias como dadá, aquí los artistas *pop* y sus *happenings* sólo buscan divertir; la sentencia final podría advertir, en este sentido, acerca de las consecuencias de esta falta de perspectiva cuestionadora: valiéndose del lenguaje gráfico y las onomatopeyas tan próximas a la cultura *pop* y sus historietas, el artículo asume la inminente desaparición de esta tendencia: se apagará haciendo "*¡pop!*".

25 El fenómeno del happening ocupa también a la reseña de las novedades editoriales. Es el caso de *El Happening* (1967),<sup>[15]</sup> edición en español del libro que Jean-Jacques Level, donde se sintetiza:

El lenguaje del *happening*, que no goza de una definición unánime pese a su edad relativamente madura, es posiblemente la culminación de una crisis extendida desde la plástica hasta el teatro, que se manifestó como un creciente abismo entre la obra y el espectador; es decir, una irrealidad cada vez mayor de las convenciones de la cultura, la esterilidad de los diferentes lenguajes para producir mutaciones en el público. La revisión de esos lenguajes condujo a la búsqueda de fenómenos que superan la interpretación frente a la obra: el *happening* pudo plantearse en un principio (y en un modo general) como un acontecimiento verdadero (según Sastre, es el acto único y provocador, por oposición al gesto falso de la representación). Pero no es el acontecimiento lo que interesa, la "obra", sino la respuesta del público: la obra sale de su existencia separada (expresión del artista) y termina por reconocerse en la experiencia del espectador, que ahora es actor. (64)

26 Ese mismo año el semanario también publica una reseña del libro compilado por Oscar Masotta, *Happening?* (1967),<sup>[16]</sup> para volver sobre algunos de los tópicos ya



desarrollados:

¿Happening? Esa palabra, cargada aún de infinitos malentendidos, víctima de la moda, que parece nombrar desde un escándalo en la Casa de Gobierno hasta un sofisticado *party*, señala, sin embargo, uno de los bubones más ricos y pestilentes por donde el arte contemporáneo supura su crisis. (89)

27 Como puede verse, el semanario realiza un seguimiento sostenido de este nuevo género artístico de difícil definición. Es también sinónimo de un arte frívolo como de otro crítico. En todo caso, un foco de infección por donde el arte supura su crisis.

28 De este modo, la modernización es urbanismo y arquitectura sofisticados, eficiencia de la gestión cultural y ampliación del consumo cultural. También es sinónimo de la aparición de un nuevo género artístico, a la vez festivo y crítico, que da cuenta de la última tendencia artística de Nueva York, como también de un escándalo en la Casa de Gobierno argentino. En un escenario optimista, con una vida cultural en expansión, el arte pone el acento en la crisis. Y es que la modernización en el campo artístico también es sinónimo de permanentes cuestionamientos y sucesivos "ismos" desde el siglo anterior, para continuarse en las vanguardias y extenderse al arte de los años sesenta. Habrá que sumar a este desarrollo un cambio en el rumbo político argentino, el golpe de estado de 1966 y el desgaste de los gobiernos democráticos precedentes, que traerán profundos replanteos del modelo de modernización cultural de los primeros años de la década.

### Vanguardias y crisis en cuestión

29 Comencemos por las artes plásticas. Según la reseña antes mencionada, la crisis del arte se manifiesta como una creciente distancia entre la obra y el espectador; cierta ineficacia del arte para producir una experiencia estética genuina frente al "gesto falso de la representación" y el simulacro de las convenciones culturales. En el ámbito local, al igual que en el internacional, la búsqueda de un lenguaje capaz de producir tal experiencia y, a su vez, alejarse de las convenciones representativas tradicionales tendrá el desarrollo conocido: arte de acción, objetualismo, pop, ambientaciones, estructuras primarias, conceptualismo (con nuestra versión local del arte de los medios).

30 La actitud crítica, sin embargo, no es una característica que se destaque en las experiencias locales y ello —como ya hemos señalado— será objeto de evaluaciones negativas por parte de distintos sectores de la opinión pública. Y el *Di Tella* era uno de los focos de estas controversias. Así, en 1964, con motivo de la *Feria de las ferias*, una especie de happening-kermesse ideado por Marta Minujín en el que "los jóvenes artistas plásticos argentinos" vendían obras a cien pesos el metro, Romero Brest, director de su Centro de Artes Visuales —CAV— comentaba a *Primera Plana*: "Me interesa, sobre todo en un país como éste tan propenso a la solemnidad, que alguien se permita tomar el arte en broma. No abro juicio sobre los resultados: me interesa la actitud".[17] Suspensión del juicio y apertura a lo nuevo serán marcas distintivas del programa de Romero Brest, reportando suspicacias y abiertas críticas en el medio.

31 Si esta era una estrategia viable para los primeros años de la década, el clima social y político del país después de 1966 la volverá cada vez más polémica. Sus consecuencias, tanto desde el punto de vista de la propia práctica artística como de su relación con el contexto político y social son analizadas por el semanario al finalizar la década, en un extenso artículo de tapa bajo el título "La muerte de la pintura":[18]

La defunción del arte se formalizó, por fin, a mediados de 1968, cuando la muestra "Experiencias", organizada por el *Di Tella*, culminó en un funeral prodigioso. Los jóvenes creadores admitieron entonces que el poder aparentemente revulsivo de sus obras sólo servía como "estímulo para que la cultura burguesa se mantuviera viva".

[...] Al cuarto día de las exequias, la Policía clausuró el baño público, pergeñado por Roberto Plate: el público había escrito allí una antología de obscenidades y un par de denuncias contra el Gobierno. Los artistas no podían esperar mejor suerte que esa: retiraron sus experiencias y las quemaron en la calle Florida. Si la cultura revolucionaria tiene algún porvenir en la Argentina, habrá que señalar esa epifanía del *Di Tella* como el Día Cero. Pero los verdaderos creadores no fueron Plate y sus huestes, sino las fuerzas del orden.

[...] Si la pintura no ha muerto, por lo menos enfrenta un estado de catalepsia: no se le oyen los latidos, su aliento no empaña ningún espejo. Y si ha muerto,

en verdad, el acta de defunción no puede escribirse con palabras, porque las consecuencias de esa muerte son –como pretenden los desertores– una sumersión en la vida, un acto revolucionario, un acoplamiento amoroso de la realidad con el arte, o mejor todavía, la explosión de un nuevo panteísmo según el cual el Arte es Todo. (27-32)

32 El episodio de *Experiencias 68* resulta ampliamente comentado tanto por el semanario como por la historia del arte posterior.[19] En esta oportunidad quisiera comentar algunas cuestiones sobre *El baño*: una estructura de paredes blancas, compartimentada en seis espacios sin artefactos sanitarios simulaba un baño público en los que hombres y mujeres podían entrar (de acuerdo a la característica señalización hombre-mujer) y quedar a solas para, según el propio artista, sentir la suficiente intimidad como para producir "actos de descarga a nivel emocional".[20] El público no tardó en expresarse con los típicos graffitis anónimos, algunos dirigidos contra el presidente *de facto*, el General Juan Carlos Onganía. Se presentó una denuncia y el 22 de mayo de 1968 la policía intenta clausurar la muestra con una orden judicial. Finalmente, ante la intervención de las autoridades del ITDT, clausuran sólo *El baño*. Durante ese día, el policía y la faja que impiden el ingreso a la obra terminan siendo parte de la muestra que incluye, de este modo, una manifestación de censura como parte de la exhibición. Como señala el artículo citado, los artistas se solidarizan con la situación y terminan destruyendo sus obras en la puerta del instituto.

33 Analicemos la obra artística en cuestión. En primer lugar, no se propone como una reproducción fiel de un baño real; lo que reproduce, en cambio, es su uso convencional a la vez público/privado que permite aquella descarga emocional buscada. Se diferencia, asimismo, de cualquier otro baño público de la ciudad –incluidos los baños reales del Di Tella– ya que sus graffitis recontextualizados en el marco de la exposición de arte los vuelve visibles y, entonces, simbólicamente más peligrosos. En segundo lugar, *El baño* no se ofrece como un producto terminado, sino como un hacer que incluye prácticas y saberes populares del espectador. Podría decirse que unos cubículos blancos que simulan un baño y que no tienen sanitarios sólo provocan a ser pintados. Sin embargo, como señala el semanario, el espacio induce, ante todo, a ser habitado; lo que implica no sólo una forma de habitar el espacio público en el contexto de censura de la época, sino también el despliegue de ciertas tácticas (estéticas y, finalmente, también políticas) de apropiación de lo público.

34 Sus efectos, analizados por separado, resultan poco novedosos. En primer lugar, la censura y clausura de obras y espacios culturales, así como la detención de artistas en la vía pública por parte del gobierno militar es una práctica cada vez más frecuente. *Primera Plana* da cuenta de ellos en el artículo dedicado al incidente de *El baño*, entre otros.[21] En segundo lugar, la destrucción de la obra de arte por parte del propio artista también tiene recorrido – por ejemplo, el caso de Marta Minujín en París–. Pero para 1968 la destrucción de las obras como un acto de protesta ante la acción de censura, pero también de conflictos dentro del propio campo artístico – como se manifiesta en las propias *Experiencias 68*–, transforma el episodio en algo inédito. Lo interesante del caso es que la obra no tenía, inicialmente, un programa político o de denuncia. Y sin embargo, la actividad del espectador –recordemos su rol en aquel cuadro de situación de la crisis del arte– contribuye al efecto de la obra. Se podría pensar, entonces, que no fue la acción de cada uno por separado (artistas, fuerzas públicas, espectadores) la que lleva a ese desenlace, sino el conjunto de las acciones y sus efectos no esperados –al menos no del todo– lo que le dio al episodio su desenlace final.

35 Nos encontramos, en este punto, con una articulación entre arte y prácticas estéticas de la vida cotidiana que no disuelve uno en otro sino que, en la yuxtaposición de sus convenciones y formatos, termina por articular un gesto crítico y político de gran impacto más allá de lo previsto por el artista. Como consecuencia, *El baño* no sólo reaviva el programa vanguardista de la reconciliación del arte y la vida o la eficacia política y revolucionaria del arte, sino que termina por poner en cuestión las formas tradicionales en las que se han pensado ambos tópicos.

36 Analicemos, ahora la otra disciplina en crisis: el teatro. No sólo *Primera Plana* vincula al *happening* con el teatro, también Susan Sontag ([1966] 2008), Oscar Masotta y Alicia Páez (1967) trazan sus coordenadas comunes: cuerpo, lenguaje y acción como sus elementos expresivos fundamentales; copresencia de intérpretes y espectadores en el espacio y comunicación no diferida en el tiempo, como situación de enunciación distintiva. La crisis del teatro es un cuestionamiento profundo a la ficción dramática y a las modalidades tradicionales de su representación escénica. El *happening* toma para sí esa controversia y, en un camino paralelo, busca construir una experiencia despojada de las convenciones de la ficción teatral. Masotta cita a Lee



Baxandall para sintetizar: "El teatro siempre nos ha enseñado perspectivas sobre el pasado. Hoy retrocede para ayudarnos a ganar perspectivas acerca de cómo se forman las perspectivas".[22] Así, tanto las convenciones teatrales (sobre todo las realistas) como las sociales (de las que se nutre el teatro) serán cuestionadas.

37 En este contexto, y en líneas generales, se desarrollan dos grandes tendencias escénicas: por un lado, un teatro concebido como espacio contiguo al paisaje cotidiano, de donde busca sus temas y objetos con el fin de extrañarlos, descontextualizarlos y propiciar una nueva sensibilidad estética en el espectador; por otro lado, un teatro que investiga una instancia distinta a la cotidiana, un espacio sagrado, donde terminen por caer las máscaras sociales en pos de una vida más verdadera y auténtica (De Marinis 1997). Ambas tendencias se encuentran representadas en las experiencias del Di Tella y, a su vez, periódicamente reseñadas por *Primera Plana*.

38 La primera se encuentra representada, entre otros, por el teatro de Alfredo Rodríguez Arias, que recrea el universo de la historieta, la moda, el cine y la música pop en una escena estilizada y humorística de estilo *camp*. [23] Experimenta, igualmente, con el texto y sus formas de enunciación no dramáticas, llamando la atención sobre las convenciones del lenguaje y sus efectos en la producción de sentido. Por su vinculación al *pop*, sus espectáculos presentan varias de las características comentadas anteriormente. [24]

39 La segunda tendencia se encuentra en el teatro del propio Roberto Villanueva, pero también en el de Mario Trejo y colectivos teatrales como el Teatro de la Peste y Tiempo Lobo, algunos de sus representantes dentro del CEA. Con críticas no siempre positivas, *Primera Plana* realiza un seguimiento exhaustivo de esta tendencia, ocupándose no solo de los artistas locales, sino también de los internacionales, siendo la figura de Antonin Artaud y su legado ampliamente comentado –recordemos, igualmente, su lugar destacado en los respectivos estudios de Sontag y Páez sobre el happening–.

40 Mientras Artaud encarna el rol del padre del teatro de vanguardia de los años 60, Alfred Jarry será el mito cuyo espíritu, desde los umbrales del siglo XIX, echa la suerte no sólo del teatro realista y su crisis, sino también la del teatro que se propone, de allí en más, una crítica radical de la escena y del mundo. La zaga también tiene maestros, figuras consagradas de la *reggie* y/o de la dramaturgia. Se multiplican, entonces, los "hijos de Artaud": Jean Genet, Samuel Beckett, Peter Weiss, Peter Brook, Living Theatre, Teatro Pánico, Jorge Lavelli, Víctor García, Jerzy Grotowski [25]

[...] han bebido sus propuestas y se han esforzado por verificarlas: han comprendido que ese grito solitario traía la vacuna redentora; la única posibilidad que el teatro tenía para sobrevivir a su deterioro, a la mediocridad en que lo habían sumido cuatro siglos de dependencia. (54)

41 *Libertad y otras intoxicaciones* (de Mario Trejo), estrenada en el Di Tella en 1967 es uno de los espectáculos de esta tendencia. Resulta pertinente analizar, aunque sea brevemente, sus principales características para poder observar las diferencias con la tendencia teatral anterior, pero también con los recursos y funcionamiento de *El baño*. En su programa de mano se resume, vía Grotowski, el camino emprendido por un teatro que abjura de los espectáculos de masas y defiende un arte de élite:

¿El teatro puede ser un arte para las masas? En la era del cine y de la televisión tal idea es anacrónica. En TV Hamlet puede ser visto en una noche por más gente que en cuatro siglos. Se trata entonces de crear un teatro sutil, un arte para la élite. ¿Pero cuál es el significado de la palabra "élite"? Su significado no tiene nada que ver con el snobismo intelectual. Por el contrario, lo que queremos decir es que el teatro debe ser una ocasión especial, una ocasión de "élite" en la vida de todo hombre. No queremos que el teatro sea un plato de todos los días –como el cine y la TV–. Queremos que represente algo sagrado para el más común de los ciudadanos. Jerzy Grotowski [26]

42 Con estas premisas, Trejo y el grupo del Teatro de la Tribu (integrado por actores, poetas, pintores y amateurs) exploran una forma escénica ritualizada, catártica, de contenidos que apuntan tanto a la acción inmediata, desprovista de una estructura dramática tradicional –y en las que predomina un trabajo físico y vocal enérgico y violento–, como a la denuncia (en un discurso más racional y estructurado) de las actitudes falaces de los intelectuales "que se conforman con pensar de un modo y

vivir de otro", según se expresa en el programa de mano. *Primera Plana* recibe con entusiasmo el espectáculo y comenta del siguiente modo su cuadro más logrado:

[...] la sexta secuencia, *Posibilidades de la tortura*, donde aparece con toda intensidad la nueva sangre. Inspirado en Franz Fanon (*Los condenados de la tierra*), este sector del obra de Trejo es una pieza maestra de indagación teatral y, posiblemente, el espectáculo más perturbador que se haya puesto en un escenario porteño. Aquí, el acto, la anécdota y la palabra se acercan y combinan, lejos de sus significados latos, hasta situarse en un punto común de ebullición. La tortura de un torturador se vuelve sobre sí misma en espirales de fuego, hasta quemar la piel y la conciencia: con el admirable manejo de un experto *metteur-en-scène* (este es, precisamente, el deber de Mario Trejo como director), el poeta sitúa la acción protagonista –la agresión verbal a un especialista en agresiones físicas, un diálogo de ritmo sostenido que no perdona– en el centro dorado de la atención, a izquierda de la escena. Mientras tanto, un coro de víctimas es torturado realmente, en una perfecta estructura de compensaciones, de gritos, de humillación, de estímulos y respuestas.  
[...] El Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella [...] dio el primer fruto sólido y sustancioso, después de una larga gestación: desde ahora, es imprescindible digerirlo si se quiere obtener algo más del teatro, renovarlo hasta llegar a una pasión epidémica.[27]

43 La tortura, el aborto, el canibalismo en todas sus formas y ceremonias: "*à chacun son juif*", su negro, su amarillo, su cabecita negra, su latinoamericano, su pobre, su diferente", son los temas que indaga el espectáculo en clara referencia a la escena nacional e internacional y a las fisuras, pliegues y tensiones de la época.[28]

44 Para 1968 el teatro aparece en la tapa del semanario, bajo el título "Teatro: la explosión de la vanguardia":[29]

Tenía que suceder y –pese a recelos, advertencias y autocensuras– ha sucedido, por fin: la vanguardia teatral, procedente, sobre todo, del *off-off-Broadway* norteamericano y de Londres, llegó a Buenos Aires y está dispuesta a quedarse.  
[...] El padre de la revolución es, por supuesto, Antonin Artaud con su Teatro de la Crueldad.  
[...] Contradictoria, versátil, infinitamente vital, la vanguardia está desmantelando, en el mundo entero, el viejo edificio del teatro clásico, para reemplazarlo por estructuras abiertas, donde la improvisación, la exuberancia física, la violencia, el ruido, la desnudez (incluyendo la masculina...), pretende hacer del espectador un intérprete más. Para producir esta revolución, el teatro argentino cuenta con suficientes talentos y con un público maduro, capaz de prescindir de tutelas; que lo logre, acaso no sea más que una cuestión de tiempo. (74-78)

45 Se refuerza el lugar central de Artaud respecto del teatro de vanguardia, así como la continuidad de los temas que recorren la crisis del teatro:

- Una revisión crítica (cuando no una abierta oposición) a los preceptos psicologistas del teatro realista-naturalista.
- Una escena que privilegia la figura del actor, inclusive su injerencia en el trabajo dramático que se nutre de sus improvisaciones para, finalmente, cristalizarse en un texto.
- Un trabajo escénico que busca transgredir los preconceptos del espectador.

46 La actividad del Di Tella resulta escasamente comentada luego de un lustro de continua atención por parte del semanario. Con críticas no siempre positivas, sus aportes, sin embargo, resultan reconocibles.

## Conclusiones

47 El Di Tella, como pudimos ver, ocupa un lugar central en la lectura que el semanario ofrece acerca del proceso de modernización cultural y artística de su época. Desde su inauguración, pasando por el circuito urbano que integra, los nuevos géneros y su diálogo con el campo internacional, la crisis y renovación de los lenguajes más tradicionales, las respuestas de su público y las tensiones con el espacio político, atraviesan la historia que *Primera Plana* va configurando hasta completar

prácticamente toda la década.

48 Se trata, sin embargo, de un contexto cultural más amplio, con genealogías y contornos que el semanario busca identificar, interpretar y hacer legible. Para ello se establecen frecuentes relaciones entre nuevos y viejos artículos al interior de la propia publicación conformando, de esta manera, una especie de archivo del arte de la época. Esta operatoria autorreferencial y archivística ofrece al lector la información necesaria para reconstruir los procesos y las trayectorias históricas y culturales de los fenómenos analizados. Esta característica resulta, a mi entender, una táctica fundamental del programa de lectura del semanario.

49 Esta especie de función historiográfica no desdibuja, sin embargo, la actualidad que adquiere, a su vez, varias funciones. En primer lugar, la actualidad como novedad: una nueva situación, un nuevo escenario, una especial atención a las experiencias artísticas de vanguardia. En segundo lugar, la actualidad como metalenguaje cuyo referente es lo dicho por los medios acerca de un hecho. De este modo, la opinión de reconocidos especialistas cumple con esta función y legitima, a su vez, a la propia *Primera Plana*. Así, la información de actualidad, un variado intertexto cultural y un lenguaje sofisticado (giros literarios, ironía, juego de palabras, mordacidad) interpelan a su lector, potencial consumidor cultural, cuando no él mismo actor de la avanzada modernizadora.

50 El período no estuvo exento de conflictos y críticas diversas. *Primera Plana* y el *Di Tella* formaron igualmente parte de ese escenario. En el caso del semanario, como señala Daniel Mazzei (1995):

Su historia siguió la parábola de los sucesos políticos de la década. Representó, también, la profunda contradicción de una parte de la sociedad argentina de aquellos años. En sus páginas convivía la modernización económica del desarrollismo con las formas más progresistas del arte y la cultura. Pero también un profundo escepticismo por el sistema democrático que llevó al semanario a apoyar la llegada al poder de un régimen reaccionario y autoritario. La propia *Primera Plana* fue víctima de esa contradicción. (27-28)

51 Por su parte, el *Di Tella* fue sinónimo de la escena de avanzada pero también de cierta frivolidad y esnobismo que chocaban con sectores intelectuales y políticos de izquierda y de derecha. Asimismo, la relación de patronazgo entre el instituto y la empresa Siam-Di Tella (a través de la fundación) fue vista críticamente por algunos sectores, pero también por miembros de la propia empresa como estrategia de autopromoción y visibilización de la marca comercial a través de las actividades (y escándalos) de los centros de artes de la calle Florida. El testimonio de Torcuato Di Tella –hijo– parece confirmar esta imagen:

[...] iba poco a las "actividades", donde me hacía mucha mala sangre, aunque no tanta como mi madre, porque me parecía que había un poco de macaneo bajo la pretensión de innovación. Pero quién era yo para opinar sobre estas cosas, y además me consolaba pensando que todo eso ayudaría a vender más heladeras y autos. (en King [1985] 2007: 329)

52 Y sin embargo, la práctica periodística y la artística como ejercicios de traducción, de interpretación del mundo y los lenguajes, tienen trayectorias que exceden lo previsto por las coyunturas sociales, los programas institucionales e inclusive los proyectos individuales del intelectual y el creador. Como pudo verse, los efectos no son completamente calculables desde el punto de vista de la producción. Este recorrido nos permitió reflexionar sobre algunas figuraciones y sentidos de un mundo (moderno) en construcción.



## Notas al pie

[1] *Primera Plana* (1962-1969) se funda con la dirección de Jacobo Timerman, que

ocupará este lugar hasta 1964. Su redacción estaba integrada por jóvenes y destacados periodistas como Tomás Eloy Martínez, Ramiro de Casasbellas, Ernesto Schoó, entre otros. Cuenta con la asociación de *L'Express* y *Newsweek*, que le permitirá disponer de destacadas columnas. La financiación fundamentalmente es de la empresa IKA. El 5 de agosto de 1969 el semanario es clausurado y reaparece el 8 de septiembre de 1970. Entretanto se publica *Ojo* (con sólo una edición, también clausurada) y *Periscopio*. En 1972 tiene una etapa de apoyo a la guerrilla y es nuevamente clausurada el 16 de septiembre de ese año. En 1973, el financista Jorge Antonio hace un último intento por reabirla y, tras una única edición, es nuevamente clausurada. La reemplaza el semanario *Nueva Plana*, que edita sólo dos números en enero de 1973. Cf. Verón ([1975] 2005); Alvarado y Rocco-Cuzzi (1984) ; Sigal (1991); Mazzei (1995).

[2] Constituido el 22 julio de 1958 por el núcleo familiar de una de las industrias nacionales más importantes del país, Siam-Di Tella, y en homenaje a su fundador, Torcuato Di Tella (padre), nace el instituto que lleva su nombre y que se dedicará a la promoción de las ciencias y las artes. Las actividades del Instituto se inician en 1960, con la dirección ejecutiva de Enrique Oteiza. En 1963 se inaugura el edificio de la calle Florida que albergará a los centros de artes: el Centro de Experimentación Audiovisual (CEA, dirigido por Roberto Villanueva), el Centro de Artes Visuales (CAV, dirigido por Jorge Romero Brest) y el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM, dirigido por Alberto Ginastera). La investigación científica se desarrolla en otro edificio, ubicado en el barrio de Belgrano. El edificio de la calle Florida cierra en 1970 y con él los centros de artes Cf. *Memorias ITDT 1960-1968 y 1970-1975*, en Archivo ITDT- Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

[3] “De sala de teatro, en 1920, a sede del Instituto Di Tella, en 1963”, en *Primera Plana*, Año II, N° 40, 13 de agosto de 1963, 32-33.

[4] Laura Podalsky (2004) analiza las transformaciones culturales y espaciales de Buenos Aires entre 1955-1973 desde la perspectiva del consumo y las prácticas urbanas de los sectores medios de la sociedad. Para ello considera su dimensión simbólica (el status social y sus efectos alienantes, así como sus representaciones en la literatura, el cine y los medios de comunicación) y su dimensión material (el desarrollo de una arquitectura moderna, la reconfiguración de lo público/privado, ciudadanía/consumo, cultura/mercado, el uso del transporte público y del automóvil, etc.). Según la autora, Buenos Aires en tanto ciudad capital (concebida como realidad material y formación discursiva) deviene, después del derrocamiento de Juan D. Perón en 1955, en eje de un nuevo proyecto social, político, cultural y económico promovido por los sectores medios en pos de renegociar su posición (hegemónica) en el orden social. Entre un proyecto cosmopolita, modernizador y el crecimiento exponencial de villas miserias en el cordón suburbano de la ciudad espectacular, la década del `60 constituye también, siguiendo la hipótesis de la autora, el germen del proyecto neoliberal que se desarrollará entre las décadas del `70 y `90.

[5] La revista *Claudia* publica en noviembre de 1968 un dibujo de este barrio con sus calles, centros comerciales, galerías de arte, restaurantes, bares, etc. Reproducido en King ([1985] 2007:169).

[6] Cf. “Cuatro paredes y un techo”, en *Primera Plana*, Año III, N° 112, 29 de diciembre de 1964, 38-39. Ello se ve reforzado por el tono de permanente entusiasmo con el que el semanario recibe, a lo largo de aquellos años, la apertura de muchos de estos espacios en tanto signos alentadores de la supervivencia del teatro frente a la amenaza permanente que significa la disminución de salas en la ciudad porteña. Cf. “El fervor derriba un antiguo mito”, en *Primera Plana*, Año III, N° 108, 1° de diciembre de 1964, 42-44.

[7] El centro se llama inicialmente de este modo, pero al año siguiente cambia su nombre por el de Centro de Experimentación Audiovisual.

[8] “Una extraña forma de teatro en Nueva York: el happening”, en *Primera Plana*, Año I, N° 1, 13 de noviembre de 1962, 31-34.

[9] Algunos años después, en un artículo acerca del *Off-off-Broadway* el semanario retoma y amplía la idea de un mapa de la vanguardia neoyorkina, *coto* perfectamente delimitado en su territorio pero que, a diferencia de la *manzana loca* porteña, se encuentra en la zona pobre (aunque pintoresca) de la ciudad, una París de los años `20. Cf. “*Off-off-Broadway*, nuevo país”, en *Primera Plana*, Año V, N° 230, 23 de mayo de 1967, 66-68.

[10] La noción de *pop lunfardo* es del crítico francés Pierre Restany y su influyente artículo “Buenos Aires y el nuevo humanismo”, en *Planeta*. N° 5, mayo-junio de 1965, 119-129 [edición original en *Domus*. N° 425, abril de 1965, 34-38]. Tanto Oscar Masotta ([1967-1969] 2007) en su texto sobre *pop* como Marta Minujín en el artículo sobre *pop* publicado en *Primera Plana* hacen referencia a las ideas del crítico francés (*folklore urbano, imagineros*). El artículo de Restany se reproduce en: Paulo Herkenhoff y Rodrigo Alonso (2012) *Arte de contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil – Argentina 1960* [Catálogo], Fundación PROA: Buenos Aires.

[11] “Pop: ¿Una nueva forma de vivir?”, en *Primera Plana*, Año IV, N° 191, 23 de agosto de 1966, 70-75

[12] El artículo también hace referencia a *Dance Bouquet*, espectáculo estrenado en 1965 por Marilú Martínez y Ana Kamien en el Di Tella; así como *Microsucesos* (1965) y *Help, Valentino!* (1966), espectáculos/*happenings* estrenados en el Teatro de la Recova, entre otros ejemplos *pop*.

[13] Cf. Masotta ([1967-1969] 2004).

[14] Posteriormente, el semanario publicará un artículo sobre la trayectoria artística de Alberto Greco que incluye pintura, literatura y *performance* (denominadas *vivo-dito*). Cf. “Escritores: El primer novelista *pop*”, en *Primera Plana*, Año V, N° 254, 7 de noviembre de 1967, 60-61

[15] Cf. “Violación, violación, violación”, en *Primera Plana*, Año V, N° 241, 8 de agosto de 1967, 64-65. Jean-Jacques Lebel realiza una conferencia-happening en el Di Tella el 28 de marzo de 1967. Fragmentos de la conferencia han quedado registrados en soporte sonoro. Cf. *La sala del Di Tella, Instituto Torcuato Di Tella* (2 CD-ROM), Buenos Aires, ITDT, 1997. En aquella oportunidad, *Primera Plana* publica una crítica algo burlona al comentar: “[...] enfundado en un par de jeans blancos, una campera del mismo color y una camisa roja, se plantó sobre sus botitas y dijo: ‘Hay que descubrir lo que está oculto detrás de la cultura fabricada por los cristianos con procedimientos nazis’”. Cf. “Happenings. Contra el embudo universal”, *Primera Plana*, año V, No 223, 4 de abril de 1967, pp. 64-65. Por su parte, Oscar Masotta critica el trabajo de Lebel del siguiente modo: “La imagen que surgía del happening de Lebel –y también de su libro– consistía en un irracionalismo generalizado [...] Eso que el hombre de las sociedades contemporáneas teme –yo entiendo, al revés– y tiende a ocultar no es la irracionalidad del instinto, sino la racionalidad de la estructura [...] Pero este iconoclasta, que sostiene una estética de la mierda y que piensa en la simultaneidad como desorden, no abandona en cambio esas coordenadas tradicionales del teatro tradicional” (Masotta [1967-1969] 2004: 353-354).

[16] Cf. A.G., “Las malas artes”, en *Primera Plana*, Año VI, N° 280, 19 de diciembre de 1967, 89-90. El libro, por su parte, recopila artículos, documentos y guiones de las actividades llevadas a cabo en el Di Tella durante 1966: *Simultaneidad en simultaneidad* (de Marta Minujín) y *Acerca (de): “Happenings”* (ciclo de conferencias y *happenings* organizado por Masotta y equipo), como también los textos del arte de los medios de comunicación. Cf. Masotta ([1967-1969] 2004).

[17] “Las hogueras del mundo moderno”, en *Primera Plana*, 20 de octubre de 1964, Año II, N° 102, 36.

[18] “La muerte de la pintura”, en *Primera Plana*, N° 333, 13 de mayo de 1969. Reproducido en *Ramona*, N° 39, abril de 2004, 26-32 (las citas han sido tomadas de esta reedición del texto original).

[19] Cf. “El Di Tella: La sangre llega al río”, en *Primera Plana*, Año VI, N° 282, 70; “Para nosotros, la libertad”, en *Primera Plana*, Año VI, N° 283, 75 y “Experiencias”, en *Primera Plana*, Año VII, N° 314, 31 de diciembre de 1968, 35.

[20] Cf. Longoni y Mestman ([2000] 2008: 113).

[21] “Para nosotros, la libertad”, op. cit. También en el caso del teatro, el semanario reseñada con alarma la clausura y censura de numerosas salas. Es el caso del cierre masivo de Café Teatral Estudio, El Laberinto, ABC, Agón, Altillio, Auditorio Kraft y Centro de Artes y Ciencias –obsérvese que las estrategias policiales no escatiman recursos mediáticos, espectaculares y sensacionalistas–: “El lunes de la semana pasada, antes de medianoche fueron clausuradas en la ciudad cuatro salas de teatro y dos de cine, en fulmíneas operaciones de tipo comando, combinadas con reflectores y cámaras de televisión, con abundantes primeros planos del inspector municipal que la presidía”. Cf. “La peste viene del teatro”, en *Primera Plana*, Año V, N° 205, 29 de noviembre de 1966, 74.

[22] Lee Baxandall, “Beyond Brecht: The Happening”, en *Studies on the Left*, Vol. 6, N°1, New York, 1966. Cf. Masotta ([1967-1969] 2004: 221-222).

[23] Tanto Masotta ([1967-1969] 2004) como Minujín en el artículo sobre *pop* de *Primera Plana* observan esta característica en el trabajo de Arias. Sobre *camp*, cf. también Sontag ([1966] 2008).

[24] La actividad teatral de Arias y su grupo –*Dracula*, su primer espectáculo, abría el artículo de *Primera Plana* sobre el *pop*– se desarrolla exclusivamente en el Di Tella hasta 1969 –paralelamente a su actividad plástica–. Luego de una serie de giras por el exterior se instala en París.

[25] Cf. A. C. [¿Alberto Cousté?]. “Antonin Artaud: El poeta asesinado”, en *Primera Plana*, Año VI, N° 270, 27 de febrero de 1968, 52-54. Alberto Cousté firma con nombre completo otros artículos del semanario y realiza la puesta en escena de *Artaud 66* (1966) en el Di Tella. También, entre otros: “La convocatoria al aquelarre” *Primera Plana*, Año III, N° 156, 2 de noviembre de 1965, 62; “Alfred Jarry: El Ángel

Mistificador”, en *Primera Plana*, Año VI, N° 290, 16 de julio, de 1968, 71-72. La crítica (poco elogiosa) del espectáculo *Ubú encadenado* de Roberto Villanueva está editada en un recuadro aparte, firmada por E. S. [Ernesto Schoó].

[26] Cf. Archivo ITDT- Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

[27] Cf. "La sangre de un poeta", en *Primera Plana*, Año V, N° 227, 2 de mayo de 1967, 52.

[28] Cf. Archivo ITDT- Biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

[29] Cf. Schoó, Ernesto, “Teatro: Sloane y la extraña familia”, en *Primera Plana*, Año VI, N° 299, 17 de septiembre de 1968, 74-78.

## Bibliografía

Las referencias de archivo y hemerográficas han sido consignadas en notas al final

**Alvarado, M. y Rocco-Cuzi, R.** (1984) "Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del '60", en *Punto de Vista*. N° 22. Buenos Aires. 27-30.

**De Certeau, M.** (1990) *La invención de lo cotidiano* (vol.1). México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007.

**De Marinis, M.** (1997) "A través del espejo: el teatro y lo cotidiano", en *Comprender el teatro. Lineamientos para una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna. 171-186.

**Jameson, F.** (1984) *Periodizar los sesenta* (1984). Córdoba: Alción, 1997.

**Katzenstein, I. (ed.)** (2004) *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires/New York: Fundación Espigas-Fundación Proa/The Museum of Modern Art, 2007.

**King, J.** (1985) *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*. Buenos Aires: Instituto Torcuato Di Tella/Asunto Impreso, 2007.

**Longoni, A. y Mestman M.** (2000) *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

**Masotta, O.** (1967-1969) *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhesa, 2004.

**-et al.** (1967) *Happening?* Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez.

**Mazzei, D.** (1995) "Primera Plana. Modernización y golpismo en los sesenta", en AA.VV., *Historia de las Revistas Argentinas*, Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas. 12-35

**Oteiza, E. (coord.)** (1997) *Cultura y política en los sesenta*. Buenos Aires: Inst. Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales/Oficina de Publicaciones del CBC-UBA.

**Pinta, M. F.** (2013) *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta*. Buenos Aires: Biblos.

**Podalsky, L.** (2004) *Specular City. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. Philadelphia: Temple University Press.

**Rizzo, P.** (1998) *Instituto Di Tella. Experiencias '68*. Buenos Aires: Fundación Proa.

**Sarlo, B.** (2001) *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires: Planeta.

**Sigal, S.** (1991) *Intelectuales y poder en la década del '60*, Buenos Aires, Punto Sur.

**Sontag, S.** (1966) *Contra la interpretación y otros ensayos*, Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

**Terán, O.** (1991), *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, 2° ed., Buenos Aires: Puntosur.

**Verón, E.** (1975) "Ideología y comunicación de masas: sobre la constitución del discurso burgués en la prensa semanal", en *Fragmentos de un tejido*, Barcelona: Gedisa, 2005. 71-109.

## Autor/es

**María Fernanda Pinta** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA) y profesora adjunta (FFyL-UBA). Secretaria de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Se especializa en el estudio histórico y crítico de las artes escénicas. Autora de *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años sesenta*, Buenos Aires, Biblos, 2013. [fernandapinta@hotmail.com](mailto:fernandapinta@hotmail.com)





Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail

Referencias personales (opcional)

Enviar